

## Tres pláticas con Gunther Gerzso

OSCAR ALTAMIRANO

*Pocas palabras me parecen más adecuadas para intentar no-definir a Gunther Gerzso que las siguientes palabras de Paul Valéry: "Puesto que cada persona es un juego de la naturaleza; juego del amor y del azar, la más bella intención e incluso el pensamiento más sabio de esta criatura siempre espontánea se sienten, inevitablemente, de su misma procedencia. Su acto es siempre relativo, sus obras maestras son casuales. Piensa como un mortal, de manera individual, y recoge lo mejor de sus ideas en ocasiones fortuitas y secretas [...]. No está seguro de ser positivamente alguien; y se niega más fácilmente de lo que se afirma. Sacando de su propia inconsciencia algunos recursos, hace de las imágenes su actividad favorita G..]. Su héroe nunca es él mismo."*

*Agradezco a Gunther Gerzso las horas que le dedicó a estas pláticas, y la confianza que tuvo para compartir con nosotros, los lectores y admiradores de su obra, algunas de las ocasiones "fortuitas y secretas" que, transformadas en arte, han hecho, no de él sino de su obra, el espejo formidable de un artista sin rival en nuestra cultura.*

Ciudad de México a 24 de julio de 1996.

### Primera parte

OA. Los artistas poseen una sensibilidad admirable y vulnerable, pero tal parece que, hoy en día, una de las cosas que menos importa del artista es esa sensibilidad. Uno ve la pintura de Garzos, sus libros, las críticas, y uno se pregunta quién es Gerzso. Por un lado está el hombre que trabaja, de quien sabemos poco, y por el otro el Gerzso impreso. Las entrevistas tampoco parecen ayudarnos en este sentido porque, generalmente, se conducen de una manera un tanto prefabricada. Preferiría que nos olvidáramos de que esto es una entrevista, y, más bien, platiquemos.

GG. Bueno, los artistas, en parte por la influencia del cine de las estrellas, quieren imitar ese status social. Todas esas cosas como los Oscars sirven para crear personalidades y hacer más dinero. Entonces, al artista se le ve como una estrella, como una personalidad, sobre todo en lugares donde el arte de las masas es muy dominante. Y no entienden que un artista no quiera participar en esto. Soy uno de ellos. Porque yo participé en el mundo del cine y de las masas por veinte años. Es un mundo muy artificial. Las masas se olvidan pronto de las estrellas. La gente no se interesa por la sensibilidad de un escritor o un poeta porque ellos andan en otra cosa. Ahora, dentro de estos artistas hay categorías. Hay canciones populares que son mejores que otras, mejores en el sentido de que tienen un encanto, esa cosa misteriosa que se encuentra en lo creativo. Aunque casi todo en el cine y en la música popular es comercial. En la pintura y en la poesía, pues yo creo que no debe serlo. Muchos de los artistas, hoy en día, todavía no se han dado cuenta de que el mundo del arte ya se dividió en dos: los que quieren ser tan famosos como Michael Jackson o Madonna, o los músicos que no, como Irving Berlin. Entonces yo he visto que, verdaderamente, algunos caen en la trampa, y también los críticos. OA. El material que se ha escrito sobre Gerzso, lo que han dicho Golding o Paz, ¿está mucho más cerca del mito que del hombre?, es decir, ¿hay una distancia del hombre...? GG....a lo que han hecho de ese señor. Cuando tú trabajas en el cine, de lo primero que te das cuenta es de que la vida del actor no es como aparece en la pantalla. Entonces el público inventa cosas, y dice "Cómo es posible que ese artista en su persona sea de otra manera". Todo es según una fórmula. Y es un poco lo que pasa con los pintores. Me encuentro con gente que no he visto antes, pero que conoce mis libros y pinturas, y, entonces, me hacen unas

preguntas rarísimas. Ahí es donde empieza el mito. Por ejemplo, Miguel Ángel, pues es un señor muy admirado, pero cuando uno lee cómo era su carácter y su persona, pues era sumamente desagradable, terrible, muy celoso, y podía ser muy malo con sus rivales.

OA. ¿Y qué piensas de todo eso que a veces se pierde, o bien, queda disecado en los libros?

GG. Bueno, yo no sé quién fue el primero en colgarle a uno la etiqueta: "uno es surrealista, uno es expresionista..."; luego las influencias... "uno tiene tal y tal influencia". No existe un artista en el mundo que no tenga influencias, ni tampoco antes. Por ejemplo, los egipcios, durante cuatro mil años hicieron siempre lo mismo. Tenían una fórmula. Luego, con el tiempo, había una variación. Se conocen dos o tres nombres de los que hicieron arte en Egipto, pero creo que no se conoce un solo nombre de los artistas precolombinos. No se sabe quién hizo la Coatlicue.

OA. Es un arte que se considera como producto de una era y no de hombres que tuvieron que ser el equivalente al artista de hoy en día.

GG. Sí, claro. Los hombres que diseñaron las pirámides o la Coatlicue, pues... eran grandes creadores. No las copiaron. La Coatlicue no descendió y dijo de repente: "Pues aquí me pongo como modelo"; es una invención; una invención como cualquier invento de hoy de Rufino Tamayo. Los arquitectos de Uxmal tuvieron que ser unos hombres increíbles, todo es de una gran exactitud, se tuvo que planear antes. Pero bueno, volviendo a los artistas hoy en día, la gente exige (quienes son producto de esta invención hollywoodense), que un artista, un pintor, un poeta, un escritor, también tiene que ser una estrella, y se le trata como tal. Y hay artistas que... bueno, aquí en México hay uno de mucho talento, pero se ve claramente que él quiere pertenecer...

OA. ¿Al mundo de las estrellas? GG. Al mundo del populismo.

OA. Esto me recuerda algo que dijo Oscar Wilde y que, después, también diría Octavio Paz. No recuerdo con exactitud las palabras, pero ambos se refieren al artista que, al fomentar su imagen pública, corre el riesgo de que el mundo lo reconozca, no por su arte sino por lo que ha hecho de su figura.

GG. Sí, pero también hay artistas como el pintor italiano Morandi, que toda su vida vivió en Bologna y fue profesor de grabado en la Escuela de Arte de Bologna. Él vivía con sus dos hermanas en un departamento, su estudio era muy chiquito, era un señor sumamente culto, y cuando la gente quería comprarle un cuadro, pues el cuadro costaba cincuenta dólares; y es el mejor pintor moderno; ya murió. Pero en vida ya se sabía que ese pintor era uno de los mejores. Cuando estuve en Italia, conocí a pintores italianos, y siempre decían: "Morandi es el número uno". Y él nunca quena cobrar más de ciento cincuenta dólares por un cuadro. Esto es anti-ser-estrella. Pero, como él era muy bueno, de todas maneras era una estrella, y se creó el mito; otro mito; es el mito, pero al revés.

OA. Es un mito involuntario, que no se persigue.

GG. Sí, él no lo persigue, pero se hace por la calidad; por su obra. Esto no sucede en el cine, donde las estrellas se crean. Marilyn Monroe, que era bastante buena actriz, no apareció en una puerta y alguien dijo: "¡Ah, ésta es Marilyn Monroe!" Tuvo que pasar mucho tiempo para eso. Las personalidades siempre tienen algo distinto. A Van Gogh no se le reconoció porque él tenía algo distinto, algo a lo que no estaban acostumbrados.

OA. ¿Y qué relación podría tener esto con tu participación en el surrealismo y su grupo?

GG. Bueno, no puedo decir que pertencí al "grupo", porque el grupo, es decir, el famoso surrealismo, fue en los veinte y en los treinta, entonces yo vivía en los Estados Unidos y aquí en México. Realmente no tenía mucha idea. Las primeras obras de Dalí me parecieron muy raras. Y las primeras obras que vi de Miró, pues... pensaba que era una mujer porque, como se llamaba Joan, yo pensaba que era Jo Ann.

Entonces, con el tiempo, uno se deja influir por la corriente

del momento, y la corriente era el surrealismo. El cubismo quedó atrás. Incluso, Picasso, hubo una época en que se interesó mucho por el surrealismo. En mi caso era simplemente intuición, porque no me interesaba en lo más mínimo en las teorías del surrealismo, hasta la fecha he leído muy pocos textos de los famosos...

OA....manifiestos de Bretón.

GG. Pero luego Bretón, en París, creo que en 1952, al conocerlo en una exposición me abrió los brazos y dijo "Ah, usted es uno de los nuestros". También Octavio Paz, Golding y Carlos y Aragón, dicen que yo y el surrealismo... Bueno, puede ser verdad, pero a mí nunca me ha preocupado, ni he pensado en eso. En cambio hay artistas que sí, como Dalí. Él llegaba a una fiesta en Nueva York, después de haber trabajado intensamente durante el verano en España, y al presentarse en sus exposiciones llegaba con dos huevos fritos sobre el hombro. Eso también es ser estrella. Aunque era un gran pintor. El surrealismo era realmente perfecto para eso, y él lo aprovechó. Yo no me imagino a un pintor cubista o expresionista haciendo cosas así. No veo a Cézanne haciendo extravagancias.

OA. Sin embargo, los surrealistas obviamente no tenían idea de cómo los habríamos de ver nosotros en esa época. GG. Bueno, dijo Picasso que él y Braque no sabían que estaban inventando el cubismo. Un crítico fue a una exposición de ellos y dijo: "Ah, parecen unos cubitos". Por eso se llamó el cubismo. En sus últimos cuadros, Cézanne ya había llegado a un punto donde casi era abstracto. Y a raíz del descubrimiento del arte primitivo, sobre todo africano, por medio de Matisse, Picasso y otros, se dio ese paso hacia el cubismo.

OA. Y también cuando estalla la primera guerra mundial. GG. Ah, sí. Se vinieron para casi todos los sistemas políticos. Hasta 1914 era un mundo de uniformes, generales y cortes. Ese mundo se estaba acabando. Todos fueron a la primera guerra mundial pensando que iban a regresar en poco tiempo, y luego resultó que fueron cuatro años y que, al mismo tiempo, se destruyó el imperio alemán, el Kaiser se tuvo que ir, se acabó el imperio austriaco, los ingleses quedaron bastante dañados, los rusos y los franceses también. Los únicos que salieron librados fueron los americanos. Al mismo tiempo surgía el dadaísmo, que es la destrucción de un sistema, de una mentalidad. Y después del dadaísmo, que es aceptar la cosa más irracional del mundo, viene el surrealismo.

OA. Cuando comienzas a pintar, tú ya trabajabas como escenógrafo en un teatro, ¿cómo reconocías esa inquietud por la pintura? Hablo de la época en la que te considerabas pintor de domingo.

GG. Era una necesidad, pero no una necesidad muy consciente. Era una necesidad que fue la consecuencia de mi educación cuando yo era adolescente en Europa. Creo que en mi pintura todavía sigo las reglas que aprendí en Suiza. Ahí fue donde me hicieron ver lo que es una obra de arte.Cuál es la diferencia entre una buena y una no muy buena.

OA. Eso fue en Suiza...

GG. En mi adolescencia. Desde los doce a los dieciocho años, más o menos.

OA. ¿Y ya desde esa edad tú podías reconocer...?

GG. Sí., a fuerza. Porque me estaban entrenando para ser el heredero de la profesión de mi tío. Se suponía que iba a salir de los colegios, y luego iba a entrar a una universidad en Alemania o en Suiza para hacer mi doctorado en historia del arte, y, después, ser un dealer de cuadros antiguos.

OA. Luego viene la gran depresión de 1930. GG. Y todo eso se viene abajo.

OA. El derrumbe de todo eso seguramente te afectó.

GG. Mucho. Mis parientes tenían una casa que antes era un monasterio del Renacimiento. El terreno tenía más o menos

un kilómetro de ancho por setecientos metros, en una colina, en el sur de Suiza. Recuerdo que había muchos criados. Y mientras jugaba con tres campesinos de la propiedad que trabajaban ahí en los viñedos (porque hacían vino, aunque no sé si era bueno), venía un criado a buscarme. Entonces, entraba a un estudio donde

estaba un restaurador, y me decían: "Pues, sabes, deberías interesarte más por las pinturas en vez de estar jugando, porque todo esto un día va a ser tuyo". Tenía trece o catorce años. Eso me lo decían todo el tiempo, porque, como mi tío no tenía hijos, iba a ser su heredero. Pero todo se acabó en 1930. A causa de la crisis económica mundial, regresé a México.

OA. Mucho tiempo después, tú pintaste un cuadro que has dicho que fue el padre de todos los demás. ¿Cómo surgió la idea de ese cuadro?

GG. Hasta 1946 pinté con mucha influencia surrealista. Ese año decidí, muy conscientemente, ya no hacer ese tipo de surrealismo de París, influido por Dalí, Max Ernst y Picasso, porque descubrí el arte precolombino.

OA. Sin embargo a ese cuadro le pusiste el nombre de unas ruinas sudamericanas. Lo titulaste Tihuanacu.

GG. Sí, porque tenía un libro sobre Tihuanacu que había comprado en la librería alemana y, en aquel entonces, estaba maravillado con todo lo que vi en ese libro. Quería que tuviera un título precolombino, y por eso le puse ese nombre.

OA. ¿En qué momento decides bautizar un cuadro y qué importancia tiene esto para ti?

GG. Es difícil decirlo porque, al hacer un cuadro, nunca sé lo que es o lo que significa. Ahora siempre busco los títulos con la colaboración de mi ayudante. El también es pintor y tiene el mismo problema. Es cuestión de intuición: hay veces que sugiero algún título y él me dice que no, también hay veces que utilizamos un diccionario de sinónimos. Pueden pasar tres o cuatro días antes de que demos con el nombre definitivo.

OA. Y luego resulta que la crítica incurre en toda clase de especulaciones al relacionar el título con la pintura.

GG. Ah, claro. Pero, además, hay una época donde a todo le pongo el nombre de algunos colores, por ejemplo, Verde, Naranja, Azul, etcétera.

OA. Esto también me hace pensar en cómo descubriste el color rojo.

GG. Si. Una vez un señor muy rico de Washington, que no se interesaba mucho por el arte, vino a México y vio en casa de su primo muchos gerzso. Quería uno, así que me mandó una carta con una muestra de la alfombra que pensaba poner en su oficina. Todavía guardo esa carta. Recuerdo que le dije a mi mujer: "¿Que soy una prostituta o qué?". Finalmente, el cuadro que pinté le gustó mucho, aunque el rojo no era el mismo que el de la alfombra.

OA. ¿Cuál es tu opinión del arte que se produce hoy en día? ¿Qué piensas que es lo que está faltando? GG. Está faltando el espíritu. Puede ser que la falta de espíritu sea la característica de la segunda mitad de este siglo. Octavio Paz una vez me dijo: "¿No te parece que este siglo empezó maravillosamente bien en el arte, y ahora ha decaído mucho?" Esto también ocurre en París. Uno visita las galerías y de inmediato se nota la misma carencia. Aunque en México hay muy buenos pintores. Tenemos a Toledo, tenemos a Cuevas, que es un magnífico dibujante. Ahora bien, pienso que todo se vale, pero lo único que no se vale es la falta de talento.

OA. ¿El descubrimiento del arte precolombino te produjo una liberación, o más bien te atrapó?

GG. Más bien me atrapó. Es como cuando uno descubre a Bach.

OA. Y esa obsesión por la superficie ¿de dónde viene? ¿Dirías que se trata, efectivamente, de una obsesión?

GG. Si., es una obsesión. Se remonta a la época de Suiza. Todavía en muchos aspectos soy esclavo de mi educación, porque fue muy estricta. Cuando llegaban los cuadros tenía que decir de qué siglo eran y, si era posible, adivinar quién era el pintor. Incluso, años más tarde, cuando mis parientes y yo viajábamos por Florencia y Venecia, después de la segunda guerra mundial, ellos, en los museos, se paraban frente a un Boticelli, por ejemplo, durante quince minutos. Lo veían como si fuera la primera vez. Se acercaban muchísimo al cuadro. Después me decían: "A ver, dinos algo sobre esta pintura". Desde entonces aprendí que los pintores, en cierta época de su vida, siempre tienen una manera de trabajar la superficie. Ya sea que se trate de Boticelli, de Rembrandt o de Leonardo da Vinci. Esta es gran parte de mi herencia. Y cuando lo comenté con algunos pintores se rieron de mí.

OA. ¿Por qué?

GG. Porque dijeron que todo eso era preciosismo. Mi familia fue mi única formación. Ellos me decían que el secreto, en un gran pintor, es transformar toda esa materia, con la cual se hace un cuadro, en espíritu. Por otro lado la gente me acusa, cuando doy alguna plática, de que siempre hablo de los grandes maestros, y no de los maestros modernos.

OA. Bueno, eso es parte de tu formación en Europa. ¿Qué piensas de que se te vea como un extranjero?

GG. En este momento estoy leyendo una biografía de Beckett que me regaló mi hijo. El libro dice que Beckett, a pesar de ser irlandés (pues en Irlanda son muy nacionalistas), nunca sintió realmente que perteneciera a un país. En mi caso la gente lo primero que piensa es que soy extranjero, porque soy de origen europeo. Mi madre y mi padre eran europeos. De húngaro tengo muy poco. Ni siquiera hablo húngaro. Yo soy de aquí. Y el que me hayan dado el Premio Nacional me parece un milagro. Me da mucho gusto. Me siento muy honrado.

Segunda parte

OA. ¿Qué importancia le concedes a la inspiración dentro de tu trabajo?

GG. No soy un artista que se sienta a meditar sobre lo que va a hacer. Me dejo guiar por algo que, no sabría cómo explicarlo, pero imagino que es aquello a lo que Freud llama el inconsciente. Me dejo fluir y salen las cosas. Seguramente por eso piensa la gente que soy surrealista; aunque nunca me lo haya propuesto.

OA. ¿Y te incomoda que la gente te relacione con el surrealismo?

GG. No, como te decía, casi no he leído los famosos manifiestos. A veces me dan grandes ataques de culpabilidad, porque uno dice "Bueno, ya que me pusieron la etiqueta, por lo menos debería saber de qué se trata". Me imagino que es como un señor que no sabe que es negro, y, de repente, alguien le dice "Oye, pero tú eres negro", y entonces él contesta, "¡Ah! ¿sí? pues no me había dado cuenta". Cuando Golding dijo que si Bretón hubiera conocido la obra de Gerzso se habría visto forzado a inventar otra categoría del surrealismo, me sentí muy halagado pero, en el fondo, eso no me ha preocupado cuando trabajo.

OA. ¿Alguna vez fuiste al psicoanalista, no es así?

GG. Sí, fui por lo menos durante seis o siete años. De pronto, en el año sesenta y cuatro, comencé a tener unos ataques de angustia.

OA. ¿Y la terapia te ayudó a mitigarlos?

GG. Sí. Hay muchos libros que se han escrito sobre todo eso. El otro día platicaba con una amiga, y ella me decía que ya hay otras cosas que nos hacen pensar que Freud es anticuado. Pero cuando esto se lo comenté a un amigo psiquiatra, la contradijo con mucha vehemencia. Pienso que Freud es un poco como el señor Edison: él inventó el foco, pero, ahora, la General Electric lo hace mejor. Hace poco, en un libro de Wittgenstein, leí que va a pasar mucho tiempo antes de que nos deshagamos de Freud.

OA. Muchos artistas piensan que el psicoanálisis reduce la creatividad. Rilke, por ejemplo, se manifestó abiertamente en contra. Tenía miedo de que al huir sus demonios huyeran también sus ángeles.

GG. Sí. Conocí a muchos artistas, infinitamente inferiores a Rilke, y tenían la misma idea. Pero me parece una tontería. Lo que pasa es que en la época de Rilke, cuando ven que un hombre como Freud indica que hay algo muy profundo en el ser humano, naturalmente, les tiene que dar pánico. No creo que esto afecte a los grandes poetas. Para los surrealistas Freud era un dios. Porque lo que el surrealismo quiere es liberar, y no que se pongan trabas en la creación artística.

OA. ¿Y a veces no tienes la sensación de que tu trabajo te encierra más de lo que te libera?

GG. Ser artista es una forma de vivir encerrado; de pronto es como una prisión. Creo que en los artistas no existe la libertad. Pueden casarse con la libertad pero, en el fondo, están encerrados en lo que ellos son. Sólo la gente que no tiene talento tiene la libertad de saborear de todo.

OA. En tu caso, ¿cómo reconoces esta característica del talento que lo conduce a uno al encierro?

GG. Bueno, eso vino poco a poco. Pero todo comenzó con ese entrenamiento durante la adolescencia que fue en contra de mi voluntad, como un soldado: hay mucho de disciplina. En algo soy producto de mi educación. Luego, con el tiempo, se va escogiendo lo que a uno le gusta, está adentro de uno. Es algo muy misterioso lo que se elige. Para mí, por ejemplo, el arte precolombino es simplemente la pantalla donde pude proyectar mis emociones, a la vez que me emocionaba. Pero no hago arte precolombino. Picasso vio el arte africano; Matisse, el persa. Creo que hay que empezar por algo.

OA. Y desde aquella época en que decidiste pintar algo nuevo has seguido trabajando sobre la misma línea. ¿No has sentido la necesidad de producir un cambio?

GG. No. Quizá si me fuera a vivir a otra parte probablemente me dejara influir por algo nuevo, como cuando tuve mi "época" griega.

OA. La literatura ha jugado un papel fundamental en tu desarrollo intelectual. ¿Cuáles serían algunos de los autores que más te han llamado la atención a lo largo de los años? GG. Bueno, de pronto me sucede que leo algo de Rilke, Goethe, Homero o Paz, y digo "¡Qué bello!" Pero no soy experto. Me dejo emocionar. Pero luego me vienen ataques de culpabilidad porque uno piensa que tiene que saberlo todo; uno tiene que ser culto. A veces pienso que no he estudiado o leído todo lo que debería. También hay muchos autores que antes me resultaban muy difíciles de leer, y ahora ya no, como Kafka.

OA. ¿Y cómo es que, a pesar de todo lo que has leído, persiste la culpa?

GG. Porque no he leído en un plan muy organizado.

OA. Me parece que Carlos Fuentes dijo alguna vez que él tenía la posibilidad de escribir en inglés, en francés y en español. Y lo que determinó que escribiera en español fueron sus sueños. Si no me equivoco, él sueña en español. ¿Tú sueñas y trabajas en la misma lengua? ¿Cómo es en tu caso? GG. Bueno, mi vida es mucho muy complicada en ese sentido. Porque me supongo que los padres de Carlos Fuentes eran mexicanos. En mi caso, soy hijo de un húngaro a quien no conocí porque murió cuando yo tenía seis meses. Mi madre era alemana, y luego se casó con un señor Diener, que también hablaba alemán. En mi casa se hablaba en alemán, no en español. Mi mundo hasta los doce años era alemán. Luego me llevan a Suiza y me meten a un colegio italiano, y no entendía nada. Tenía que soportar el sadismo del profesor, y los condiscípulos se reían de mí. Luego, cuando aprendí italiano, la gente no sabía si era italiano o no, porque tengo talento para los idiomas. Después, cuando ya no me aguantaban, porque era muy travieso, me mandaron a una escuela en el lago de Ginebra donde todo era en francés. Y cuando regresé, en las vacaciones de Noche Buena, ya hablaba francés. Todavía tengo ese problema. ¿Qué soy? Estamos viviendo una época en la cual pertenecer a un país es muy importante. Luego me casé con una americana. En mi casa hablo inglés. Por si fuera poco, tengo una nuerá árabe, y dos nietos mitad árabes con quienes hablo en francés. En este instante, por ejemplo, estoy pensando en qué idioma sueño. Sueño en inglés.

OA. Y cuando pintas, ¿en qué idioma piensas?

GG. No pienso en inglés. Cuando cuento, en el estudio, porque estoy midiendo algo, cuento en alemán.

OA. ¿Y cuando piensas en algún color, también piensas en alemán?

GG. No, eso es en inglés. Como podrás ver es un problema más complicado que el de Carlos Fuentes. A mí nunca me inculcaron un sentido del nacionalismo. Estoy educado para ver el mundo como una naranja que flota y da vueltas. Estamos viviendo en una época donde no solamente se están matando por sentimientos nacionalistas, sino también por religiosos.

OA. En tu familia, ¿eran religiosos?

GG. No. Mi familia no era nada religiosa. A mí me bautizaron en la esquina de Motolinía y Madero cuando tenía tres años porque no había curas protestantes durante la primera guerra mundial. Me acuerdo muy bien todavía. Si tú quieres, se podría decir que soy supersticioso.

OA. ¿De qué manera? GG. Amuletos y cosas así.

OA. ¡Qué curioso! Gabriel Figueroa también era supersticioso.

GG. ¿El era supersticioso?

OA. Muy supersticioso.

GG. ¿Ah, sí? ¿Pero no era religioso?

OA. Hasta donde yo sé, no mucho.

GG. ¿Y él cómo expresaba esto de ser supersticioso?

OA. Cargaba con un amuleto. No recuerdo exactamente si se lo regaló María Félix o Dolores del Río, pero era una cabeza de serpiente, pequeña, de jade. La tenía dentro de un saquito de cuero para que nadie la tocara. ¿Tú que haces con tus amuletos?

GG. Tengo una tarjeta de San Judas Tadeo que me regaló, justamente, la cocinera de Gabriel Figueroa cuando me iban a operar del corazón. Estuve ahí comiendo un domingo, y entonces ella se me acercó para decirme "Señor Gerzso, yo sé lo que le van a hacer", y me dio una estampita. Entonces, lo chistoso de todo esto, es que cuando el doctor Cesarman me llevó a Houston, un día antes de la operación, ahí en el hospital, vino una doctora a explicarme lo que me iban a hacer, y entonces me enseñó un folleto de la válvula, recuerdo que dije "¡Ah, qué bonito objeto!" (le pregunté si se podía comprar y me dijo que no). Entonces, cuando abrí el folleto... ¿sabes cómo se llama la válvula? ¡Se llama San Judas! Luego también cuando entro a una iglesia, sobre todo en Francia, le pongo una vela a la Virgen María. A mí realmente no me afecta platicar de todo esto, porque así es. Cuando veo una araña en la mañana se que me va a pasar algo desagradable. Hay un dicho en alemán que dice que si ves una araña en la mañana te sucederán cosas desagradables, y si la ves por la tarde, cosas agradables. Me parece lógico que uno tenga que creer en algo. Durante una época me interesé mucho por el budismo, aunque no a un grado muy profundo. Más por una cuestión informativa.

OA. Algunas veces tenemos sueños que permanecen en la mente por mucho más tiempo del que uno espera, y esos sueños, generalmente, van de nuestra mano desde la juventud, ¿no te parece?

GG. Sí. Tengo muchos sueños que se repiten constantemente.

OA. ¿Y ese factor repetitivo piensas que repercute en tu trabajo?

GG. No. Porque mis sueños son muy realistas. En los sueños que se repiten siempre estoy en el centro de la Ciudad de México, en la noche, en la avenida Juárez o en la avenida que antes era San Juan de Letrán. Está lloviendo, quiero ir a mi casa y no encuentro la manera de llegar. Pero es la casa que era de mi madre, allí en la calle de Hamburgo. Como dijo Mozart: "Todo mundo siempre quiere regresar a casa", o, como dijo Goethe: "uno siempre está pensando en el pasado, y el pasado siempre es nuestra perdición". Pero es algo que no se puede evitar. Cuando voy a Europa y entro a un museo me comporto exactamente como si tuviera catorce años. Veo todo otra vez de la misma manera.

OA. ¿Y por lo que se refiere a los sueños que consideramos como anhelos, habría uno en particular que hayas tenido en mente?

GG. No, porque nunca supe lo que quería decir. En mi caso no tuve un verdadero hogar. Mi padre no existía; había un sustituto que era muy simpático y amable, el señor Diener, pero no era mi padre; no era mi hogar. Claro que esto se lo explica uno después. Luego tuve otro sustituto: mi tío, que era otro padre y que no entendía nada de un niño. El me decía "Tú vas a ser historiador de arte, por lo tanto, a los trece años, ya tienes que hablar como si fueras un adulto de veintidós." Naturalmente había una rebelión de mi parte que, luego, me causó muchos complejos de culpabilidad. Porque pensaba que me estaba comportando muy mal, mientras que ellos, por su parte, me iban a hacer "el gran príncipe de Gales". Sin embargo, uno se da cuenta, en el fondo, que es muy saludable toda esa rebeldía. Aunque, por otro lado, los artistas siempre se quejan, son gente muy melancólica. El otro día un amigo me decía por el teléfono "tú siempre te quejas, me recuerdas a Marilyn Monroe." Yo no entendí a qué se refería, pero luego me comentó que un día, un psiquiatra, le preguntó a Marilyn Monroe: "Oígame, ¿pero por qué no es usted feliz? ¿Qué es lo que quiere?" Y entonces

ella contestó: "¡Yo quiero todo!" En el fondo creo que eso es lo que pasa con la mayor parte de los artistas, escritores y poetas, que quieren todo.

OA. ¿Y tú también?

GG. Claro. Aunque de vez en cuando uno recibe un golpe en la cabeza que hace que las cosas cambien por un momento. ¡El problema es cuando todo vuelve a la normalidad! Por ejemplo, hay una historia muy bonita de Picasso, quien, según parece, sufría de increíbles dudas. Un día llegó Jean Cocteau a su mansión en el sur de Francia. Entonces, cuando entró Cocteau, vio a Picasso, muy preocupado, y le preguntó: "¿Qué te pasa? Mira –le dijo a Cocteau– lo que yo hago no sirve de nada; yo-no-soy-nadie; yo-no-sirvo-para-nada." Un día mi amigo John Golding también fue a ver a Picasso a su estudio en el sur de Francia, y por haber dicho que un cuadro en particular le había gustado mucho, Picasso enfureció y se fue. Después, cuando llegó la esposa, le preguntó a mi amigo "¿Qué pasó? ¿Dijo usted algo?" Golding dijo "¿Yo? ¡Nada! Solamente le dije que éste era el cuadro que más me gustaba." La esposa contestó, inmediatamente "¡Qué barbaridad, no, no! ¡Hay que decir que todos son maravillosos!" Bien, ahí tienes. Un señor que es considerado como el genio número uno del siglo xx, él y Braque, prácticamente, descubrieron una nueva estética. Por lo tanto, cuando uno reflexiona sobre todo esto, es obvio que todo lo que está en la mente tiene que ser muy complicado ¿no te parece?

OA. Demasiado complicado. ¿A ti no te pasa que, de pronto, esas dudas como las de Picasso, te hacen cuestionar la utilidad de tu trabajo?

GG. Tú no sabes cuántas veces bajo a comer y le digo a mi mujer que voy a abrir una tienda de abarrotes. Es curioso, pero cuando un artista dice que no tiene dudas es porque más dudas tiene todavía. Una de las cosas más interesantes que aprendí en el psicoanálisis es que uno tiene que trabajar, y que el trabajo es una especie de masoquismo saludable. Naturalmente, pintar es una cosa muy distinta a trabajar en una oficina. En este sentido, escribir es lo mismo que pintar. Es lo más saludable porque te quita las dudas. Por otro lado, uno tiene que aprender a manejar su megalomanía. Cuando la megalomanía lo domina a uno es fatal. No hay que tomarse muy en serio, ni tampoco aventarse al lodo. Cuando yo me siento muy mal, antes de trabajar, en el minuto en que empiezo me siento mejor. Además, uno también aprende que este proceso psíquico de querer sufrir es algo que se puede interrumpir como un apagador. Y funciona.

OA. ¿Alguna vez te dejaste llevar por ese proceso psíquico de querer sufrir?

GG. Sí.

OA. ¿Te parecía que podía ser de alguna utilidad en tu trabajo?

GG. No, es más bien como el caso de Marylin Monroe que mencionó mi amigo: ella lo quena todo. Buda dice lo mismo: si deseas no vas a ser feliz. Ahora, estamos en una época donde el ideal es poseerlo todo. Es una época de romanos modernos.

Tercera parte

OA. ¿Qué ocurre después de la gran depresión de 1930, cuando se derrumban los planes de ser el sucesor de tu tío? GG. Nunca supe exactamente porqué, de repente, se vino todo para abajo. Imagino que mis parientes tenían algunas inversiones cuando comenzó la crisis en 1929, y su negocio ya no funcionaba. Recuerdo que, un buen día, de haber en la casa como seis jardineros, de pronto ya no estaban; los choferes, el secretario, el bibliotecario, y el señor que restauraba los cuadros, tampoco. La calefacción ya no se encendía más que en ciertas partes de la casa, y la mayoría de los muebles y cuadros se tuvieron que rematar en una gran venta que se hizo en Berlín. Para mí fue una época muy triste.

OA. Seguramente tu familia tuvo que hablar contigo en algún momento...

GG. Si, me acuerdo muy bien de ese día. Ellos habían comprado una casa chica, muy bonita, en Lugano, donde guardaban el resto de los cuadros, y ahí, en el planchador, recuerdo que me dijeron "Mira ya no te podemos mandar a ese colegio porque ya no tenemos el dinero, y es un colegio muy caro, entonces, hemos pensado mandarte a Prusia Oriental, a Konigsberg (ahora esto es Rusia y se llama Kaliningrad)", y, entonces, protesté. No quería aceptar que, de repente, me mandaran para allá. Así que le escribí a mi madre diciéndole que quería regresar a México, lo cual ofendió mucho a mis tíos quienes dijeron, después, que era un ingrato.

OA. ¿Ah, sí? ¿Con todo y que los planes para ti ya habían cambiado tanto?



GG. Bueno, de cualquier manera hubiera sido un historiador de arte, con mi doctorado y todo, y, después, seguramente, un dealer.

OA. Si, pero ésa no era la idea original. ¿Qué pasó después? GG. Siempre fui un niño rico. En Suiza tenía un tutor. Y él, junto con un chofer uniformado, me llevaban a Milán para que viera todas las óperas en la Scala.

OA. ¿Y es cuando llegas a México que comienzas a interesarte por el teatro?

GG. Sí, aquí conocí al director Fernando Wagner. Nos hicimos muy amigos. Con él hice mis primeros decorados en un foro que está en un edificio de la SEP, ubicado en República de Argentina. Poco después vino a México un escenógrafo americano, y él me recomendó para que trabajara en un teatro muy bueno en Cleveland, Ohio. Recuerdo que, cuando llegué allá, lo primero que me dijo el director fue que me comprara en Sears unos overoles y, lo segundo, que tomara una escoba para barrer el foro antes de la función. Hacía de todo. Ocho meses después, el escenógrafo del teatro se fue y me dieron la oportunidad de diseñar un decorado único para la obra *As you like it* de Shakespeare. Tuvo mucho éxito mi escenografía. Pasé en Cleveland cuatro años como escenógrafo. A México venía durante los veranos, y fue cuando empezó a dar fruto la semilla de Suiza. Compraba algunos cuadros aquí y me los llevaba. Luego, en Cleveland, había un pintor que, para subsistir, trabajaba en una tienda de abarrotes junto al teatro; cuando vio mis dibujos me dijo "Tú deberías de ser pintor y no escenógrafo"; todavía le contesté "Estás loco". Después, él, un día me regaló un cartón y tres pinceles. A partir de ese momento, cuando tenía un poco de tiempo, me dedicaba a pintar.

OA. Y luego comenzaste a trabajar en el cine, ¿no?

GG. Bueno, en Cleveland pasé cuatro años, ahí conocí a mi mujer y me casé. Quería dedicarme a la pintura y pensaba que podíamos vivir en México con el dinero que teníamos ahorrado. Pero, después de un año, nos moríamos de hambre. Nos gastamos todos los ahorros e, incluso, el dinero de una casa que me había dejado mi padre. Entonces, decidimos regresar a los Estados Unidos. Le escribí al teatro de Cleveland y me dijeron que podía regresar cuando quisiera pero, luego, con las maletas hechas dos días antes de salir, tocaron a la puerta y entró un señor para proponerme que hiciera los diseños de su próxima película: *Santa*. Así fue como empecé. Para mí el cine era algo que me llamaba mucho la atención; aún ahora, me parece fascinante.

OA. ¿En cuántas películas trabajaste?

GG. En poco menos de ciento cincuenta. También hice películas americanas, y una francesa.

OA. ¿Y en qué momento decidiste dejar el cine?

GG. Cuando me enfermé en 1964. Durante cinco años estuve enfermo. Era una cuestión nerviosa. Además, el cine ya estaba muy mal. Luego, le dije a mi mujer: "Tengo que regresar a trabajar al cine", y ella me dijo "No, tú vas a seguir pintando, y a ver cómo nos las arreglamos para las finanzas."

OA. ¿Esto sucedió cuando comenzaron los ataques de angustia?

GG. Sí, era agorafobia, es decir, temor a la calle; a espacios abiertos. Hasta entonces sólo había hecho una exposición en 1951: fue un desastre; no fue nadie, no se vendió nada. Después se vendieron dos cuadros a una señora muy rica de Chicago, creo que le costaron ciento cincuenta o doscientos dólares. Recuerdo que esa señora me dijo "Usted va a llegar muy lejos". Esa fue mi primera exposición.

OA. ¿Pintaste mucho durante la crisis? ¿Fuiste más activo? GG. No. Pero no fue sino hasta 1972 que pude vivir de la pintura.

OA. ¿Mientras tanto de qué vivían?

GG. Pues de mi mujer quien era secretaria del director de la Universidad de las Américas, y de uno que otro cuadro que se vendía.

OA. ¿Y eso te causaba algún conflicto?

GG. No, porque me sentía bastante mal. Por otro lado me sentía muy contento de que alguien se preocupara por mí. Sabía que era muy querido

